



## Actes des congrès de la Société française Shakespeare

25 | 2007  
Shakespeare et l'excès

---

# L'excès dans la représentation scénographique

*Excessiveness in the art of scenography*

Estelle Rivier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1060>

DOI : 10.4000/shakespeare.1060

ISSN : 2271-6424

### Éditeur

Société Française Shakespeare

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2007

Pagination : 155-174

ISBN : 2-9521475-4-X

### Référence électronique

Estelle Rivier, « L'excès dans la représentation scénographique », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 10 février 2008, consulté le 30 avril 2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1060> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1060

---

# Shakespeare et l'excès



actes du Congrès  
organisé par la  
**SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE**  
les 15, 16 et 17 mars 2007

textes réunis par  
**Pierre KAPITANIAK**  
sous la direction de  
**Jean-Michel DÉPRATS**

COUVERTURE :  
Edouard Lekston, *Falstaff*, 2007

conception graphique et logo  
Pierre Kapitaniak

© 2007 Société Française Shakespeare  
Institut du Monde Anglophone  
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle  
5 rue de l'École de Médecine  
75006 Paris  
[www.societefrancaishakespeare.org](http://www.societefrancaishakespeare.org)

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays

## L'EXCÈS DANS LA REPRÉSENTATION SCÉNOGRAPHIQUE

Estelle RIVIER

À l'époque victorienne, les décors monumentaux et changeants suscitaient l'admiration du public et constituaient l'attrait majeur de la représentation d'une pièce de théâtre. Que l'on songe par exemple aux mises en scène de Herbert Beerbohm Tree qui nécessitaient des coupes drastiques dans le texte afin que des hordes de figurants, humains ou animaux, aient le temps de venir habiter l'espace scénique. Au début du xx<sup>e</sup> siècle en France, le naturalisme donne également lieu à des décors pharaoniques : André Antoine recherche l'exacte représentation du lieu implicite à l'action. Il recourt à la technique, et plus particulièrement à l'éclairage électrique, en veillant à la reconstitution historique de l'époque romaine ou de la Vérone classique... si tant est que la vraisemblance des lieux ait ici un rôle à jouer. De nos jours, l'excès est inverse : c'est le vide total ou le « non-décor » qui, s'ils ont surpris voire indigné la critique autrefois, ne choquent plus à présent si l'on convient que cette esthétique épouse peut-être plus fidèlement les principes du théâtre élisabéthain. Quoi qu'il en soit, ce vide n'en paraît pas moins excessif quand un maigre candélabre suffit, par exemple, à symboliser un espace intérieur... Ainsi, l'excès, qu'il soit dans l'outrance ou, à l'inverse, dans l'absence, s'exprime pleinement sur la scène. Quelle en est la conséquence sur la réception de la pièce par le public ? Dans cette communication, je souhaiterais rendre compte, par le biais de schémas et de photographies, de certaines représentations esthétiques excessives des pièces de Shakespeare qui ont fait date depuis le xix<sup>e</sup> siècle en Angleterre et en France, afin de montrer dans quelle (dé)mesure l'enveloppe scénique influe sur le sens d'une œuvre donnée. Je m'interrogerai en outre sur le sens de l'excès scénographique.

**Excessiveness in the art of scenography** *During the Elizabethan time, imposing and changing sets aroused the audience's admiration and were regarded as the main asset of the performance of a given play. Let us bear in mind the works of Herbert Beerbohm Tree where there were drastic cuts in the text to enable hordes of supernumeraries – either human or animal – to have enough time to occupy the scenic space. At the beginning of the twentieth century in France, naturalist décors were also Pharaonic : André Antoine looked for the genuine representation of the loci. He resorted to specific techniques such as electric lighting, paying particular attention to the reconstruction of historic Rome or classic Verona... although the verisimilitude of those places might not make the plot sound more intelligible. Today excess is expressed differently. An empty space or the quasi absence of sets used to surprise and even irritate the critics but they do not shock any longer. We now tend to consider that such designs have more in common with the principles established in 16<sup>th</sup>-century playhouses. Yet, emptiness often seems excessive when for instance a mere candelabrum is sufficient to symbolise an inner space. Thus excess, whether it is expressed through extravagance or through absence is anchored in the art of scenography. What are the consequences of such choices on the reception of the play by the audience ? In this paper, I would like to display some of the excessive sets and props that were chosen by directors from the 19<sup>th</sup> century onward in England, so as to show to what extent excessiveness influences the meaning of a given play.*

*Poetry should please by a fine excess and not by singularity. It should strike the reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost as a remembrance.*  
John Keats

**P**ar définition, l'excès signifie le dépassement d'une limite ordinaire, d'une mesure moyenne. Comme le signale le préfixe « ex », soit « hors de », l'excès équivaut à l'exagération, à l'exubérance, l'extraordinaire ou encore l'extrême. L'excès symbolise ainsi toutes les formes de démesure bien souvent perçue comme étant négative : le monstrueux, l'hyperbolique ou l'outrancier se rangent ainsi sous son aile ; dans la sphère tragique, l'excès invite le démoniaque quand son pendant comique n'est autre que le débridé ou l'hystérique ridicule. Pas étonnant en outre que les expressions liées à ce terme, telle que « faire des excès », signifie se livrer à la débauche, à la violence, avoir un comportement outrageant. D'un point de vue contemporain, dans l'art scénographique, la surabondance d'ornements, la multiplication de toiles peintes, le recours à une masse de figurants mais aussi et à l'inverse, l'absence volontaire de tout décor ou bien l'usage de techniques modernes aux antipodes des traditions d'interprétation de la dramaturgie shakespearienne sont autant d'expressions de l'excès.

Afin de témoigner de l'ensemble de ces expressions, nous parcourons un siècle de mises en scène, en remontant jusqu'à l'époque victorienne où l'heure était au monumentalisme et à la reconstitution archéologique de certaines atmosphères évoquées dans les pièces de Shakespeare. Après les tentatives de Charles Kean, de Henry Irving ou de Herbert Beerbohm Tree, les metteurs en scène du début du <sup>xx</sup>e siècle ont tenté de réhabiliter la performance authentique des pièces élisabéthaines, un choix qui lorsque l'on observe les critiques sur les travaux de William Poel, d'Edward Gordon Craig, ou de Harley Granville Barker, n'a pas manqué de paraître tout autant excessif, pour des raisons autres qu'il nous appartiendra d'éclaircir.

Plus proche de nous enfin, la primeur rendue à l'espace vide ou nu (voir notamment les travaux de Peter Brook) de même que la recrudescence des festivals réinstallant la tradition des représentations dans des théâtres à ciel ouvert (Avignon, Stratford, Édimbourg, Québec, par exemple) déconcertent souvent un public dont l'un des enjeux est d'accéder au sens par le biais de l'image scénique.

### *L'ère victorienne et le monumentalisme*

L'architecture intérieure et extérieure des théâtres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est en soi un écrin richement décoré qui suffirait à habiller l'espace de la représentation. À cette époque en France, c'est-à-dire à partir de 1848, au-delà des formes décoratives de la Renaissance italienne, coexistent des réminiscences du néo-classicisme et l'annonce, quoique discrète, des exubérances fin de siècle<sup>1</sup>. Parmi les édifices qui symbolisent cette tendance se rangent le théâtre municipal d'Avignon par Feuchères (1847) ou les deux théâtres de la place du Châtelet à Paris. Mais ce qui fonde la réforme scénographique de cette ère, demeure le développement de la machinerie théâtrale. Elle instaure la forme scénique spectaculaire : grand usage de l'espace situé sous la scène, mais aussi des cintres avec système de contrepoids complexe. Non seulement les décors mais aussi les personnages accèdent à la scène ou la quittent de façon ascensionnelle : « [flying scenery and actors of the new theatre], by the dozen, became a prerequisite of pantomime, of melodrama, and of Shakespeare, » précise George Rowell<sup>2</sup>. Ellen Terry, alors âgée de dix ans, volant tel un ange sous les yeux de la Reine Catherine dans une mise en scène de *Henry VIII* au London Princess's Theatre (dir. Charles Kean, 1857) en est un exemple. L'avènement de la lampe à gaz dès les années 1820 se développe surtout à partir de 1840 (Haymarket, 1843) ; les effets d'éclairage sont plus facilement travaillés et permettent de valoriser les éléments décoratifs prépondérants au sein des grands ensembles.

Parmi les chefs-d'œuvre de cette ère, les mises en scène de Charles Kean demeurent une référence en matière d'illustration excessive. Sa version de *Hamlet* au Princess's Theatre à Londres en 1850 offre une palette de tableaux, méticuleusement travaillés pour faire valoir les changements de lieux de chaque acte et scène. Six ans plus tard, c'est toujours avec le même souci du détail et le même engouement pour la somptuosité du décor théâtral que Kean monte *The Winter's Tale* dans ces mêmes lieux. L'authenticité historique que souhaite conférer Kean à ses mises en œuvre est avant tout visuelle ; en d'autres termes, ce n'est pas le retour au texte entier qu'il favorise. Il ne

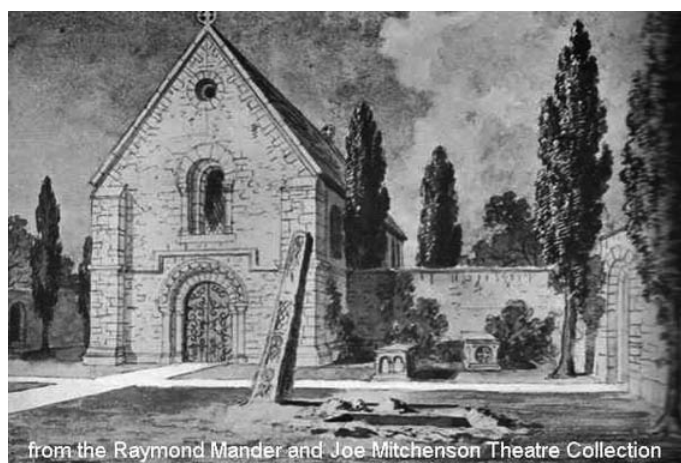
---

<sup>1</sup> Pierre Pougnaud, *Théâtres, 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Éditions du Moniteur, Paris, 1980, p. 66.

<sup>2</sup> George Rowell, *The Victorian Theatre, A Survey*, Oxford, The Clarendon Press, 1967, p. 20.

se limite pas à quelques toiles peintes mais multiplie les effets esthétiques en préconisant les effets de perspective (voir notamment la scène des fossoyeurs de *Hamlet*, fig.1). En outre, il envoie ses décorateurs retrouver sur place la vérité archéologique des lieux évoqués par Shakespeare. C'est ainsi que, dans sa version de *Romeo and Juliet*, la place Saint-Marc est l'exacte reproduction de celle que l'on trouve à Venise. Néanmoins, il n'hésite pas à modifier le lieu choisi par le dramaturge si celui-ci ne peut assouvir sa soif de créations picturales. Pour *The Winter's Tale*, le lieu principal de l'action se déplace de la Bohème à la Bithynie où l'on trouve une côte maritime sans omettre un exotisme oriental. Kean veut faire de sa mise en scène « [a series] of visual tableaux of the private and the public life of the ancient Greeks<sup>3</sup>. »

**Fig.1. Charles Kean, *Hamlet*, Londres, Princess's Theatre, 1850**



L'excès chez Kean ne se mesure pas uniquement à l'aune des toiles et des accessoires qu'il utilise à foison sur la scène. Il se lit aussi dans l'emploi de moult figurants (300 dans la scène des bergers de *The Winter's Tale*, acte IV), aux costumes richement brodés, aux ballets, à la

<sup>3</sup> W. Moelwyn Merchant, *Shakespeare and the Artist*, Londres, 1959, p. 211 cité par Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare, A visual History of Twentieth Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 (second edition), p. 27.

simple illusion d'une foule sur scène. Dans la scène du jugement d'Hermione (acte III) par exemple, les corps peints dans le décor de scène sont, dans l'imaginaire de Kean, tout aussi expressifs et « vivants » que la présence d'acteurs réels, ce qui paraît pour le moins paradoxal.

On a souvent reproché à Kean de *déguiser* les pièces de Shakespeare sous le lourd manteau des boiseries, de la tenture ou de la toile dont certaines reprennent trait pour trait des œuvres connues de l'auditoire. L'esthétique choisie allait pourtant souvent à l'encontre du propos des pièces, empiétant d'ailleurs sur la profondeur du message textuel et laissant le public s'égarer dans les méandres d'un décor foisonnant. Pourtant note Dennis Bartholomeusz, si l'art de Kean ne fut pas tant apprécié en son temps, il se présente actuellement tel « a heroic victim to the pedantic heresy of fact<sup>4</sup> » et Dennis Kennedy d'ajouter : « his pictorial Shakespeare was a triumph of Victorian illustrative art<sup>5</sup>. »

Pour la majorité des metteurs en scène de l'époque, la tendance de l'art scénographique demeure indéniablement illustrative ou « picturale » (*pictorial*). Or cette tendance, si différente de celles de nos contemporains, est ce qui nous incite à considérer le monumentalisme de Kean ou les effets spectaculaires de Henry Irving comme autant de formes excessives. En outre ces excès signifient profusion de signes esthétiques et surcharge de sens. La richesse décorative des mises en scène de Irving va de pair avec la quantité de rôles qu'il tient dans sa carrière d'acteur (500 personnages différents sur une période de dix ans dans les années 1870 par exemple). En l'espace de trois ans, il joue dans *Hamlet* (1874), *Macbeth* (1875), *Othello* (1876) et *Richard III* (1877) pour ne citer que les pièces de Shakespeare. Cet appétit de la scène le fait admettre dans le cercle des plus grands acteurs de son temps (il interprète Hamlet dans une moyenne de 200 représentations). À partir de 1878, en reprenant le Lyceum Theatre dans un partenariat avec Ellen Terry, il se consacre principalement à Shakespeare. Ses deux premières productions, *Hamlet* et *The Merchant of Venice* ne laissent pas de déclencher

---

<sup>4</sup> Dennis Bartholomeusz, *The Winter's Tale in Performance in England and America, 1611-1976*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 98 cité par Dennis Kennedy, *op. cit.*, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 29.



certaines polémiques. Ses mises en scène se veulent à la pointe de la technologie moderne et font ainsi un grand usage de l'éclairage au gaz. C'est en particulier dans sa réalisation de *Romeo and Juliet* (1882) que sa tendance mélodramatique et grandiloquente s'exprime. Dix-huit décors viennent occuper l'espace scénique à mesure que se développe l'intrigue. Des éclairages variés symbolisent les différentes phases de la journée, de l'aube au crépuscule, effets fort appréciables dans la célèbre scène du rossignol et de l'alouette (III.iv)<sup>6</sup> :

JULIET. Wilt thou be gone? **it is not yet near day** :  
 It was the nightingale, and not the lark,  
 That pierced the fearful hollow of thine ear ;  
**Nightly** she sings on yon pomegranate-tree :  
 Believe me, love, it was the nightingale.  
 ROMEO. It was the lark, **the herald of the morn**,  
 No nightingale : look, love, what envious streaks  
 Do lace the severing clouds in yonder east:  
**Night's candles are burnt out, and jocund day**  
**Stands tiptoe on the misty mountain tops.** (III.iv.1-10)

Fig.2. Henry Irving, *Romeo and Juliet*, Londres, Lyceum Theatre, 1882



<sup>6</sup> *Romeo and Juliet*, éd. T. G. B. Spencer, The New Penguin Shakespeare, London, 1967, III.iv.1-10, p. 127. C'est nous qui soulignons.

Irving réserve néanmoins l'effet le plus spectaculaire pour la fin de sa mise en scène, lors du dénouement qui a lieu dans le caveau des Capulet (fig.2). Celui-ci est construit dans l'espace vertical de la cage de scène, une révolution en soi puisque l'espace scénographique apparaît alors discontinu : l'acteur n'accède plus à l'aire de jeu par des entrées latérales. En effet, dans la scène précédente symbolisant un cimetière pour la tirade de Pâris, on voyait Roméo ouvrant la porte du caveau derrière laquelle un escalier obscur descendait ; après une brève chute de rideaux pour changer les décors de la dernière scène, on voyait Roméo descendre ces mêmes marches pour atteindre la tombe de Juliette, d'où un espace dit « discontinu », représenté en perspective, par deux axes verticaux d'approche opposée (plongée/contre-plongée) – une technique qui se développera au cinéma par la suite. Au-delà de la splendeur aux allures gothiques d'un tel tableau scénique, les acteurs (en particulier les jeunes amants, même si Irving alors âgé de 44 ans n'avait plus les allures de jeune premier) étaient perçus tels des objets de contemplation, éléments d'une fresque romantique à l'envi, davantage que tels des interprètes sensibles de rôles tragiques. La critique ne manqua pas de souligner que l'œuvre de Shakespeare servait là les désirs mégalomaniques d'un artiste plus architecte que comédien : « With the best of intentions Irving had built his own trap : he had created a beautiful, metonymic world on stage as foil to his subtle, psychological acting, but he wound up elevating the carpenter above the actor and the gasman above the poet<sup>7</sup>. » Semblable reproche lui sera adressé la même année pour sa version de *Much Ado About Nothing* au Lyceum (1882). Irving demeure néanmoins l'un des réformateurs de la scène shakespearienne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, et finit par exporter ses principes lors de tournées aux États-Unis jusqu'en 1904 mettant en place de nouveaux critères en matière d'illustration visuelle dans des espaces toujours plus imposants et surchargés. L'emphasis esthétique due au souci du détail et à la recherche toujours croissante d'une fusion du texte et de la *praxis* (puisque à un lieu correspond un décor) s'avère ainsi relever du motif de l'excès quand bien même le metteur en scène n'avait pour dessein que d'être des plus respectueux du texte de Shakespeare.

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 32.

Dans la lignée d'Irving, s'impose logiquement Sir Herbert Beerbohm Tree qui affiche un goût évident pour le gigantisme des ensembles scénographiques. S'il s'illustre d'abord dans l'interprétation du rôle de Falstaff, dans *The Merry Wives of Windsor* (The Haymarket Theatre, du 5 au 25 février 1890, avec Henry Kemble comme interprète de Dr Caius et Mrs Beerbohm Tree en Anne Page), c'est au sein du théâtre Her Majesty's construit en 1897 qu'il monte un ensemble de pièces du répertoire shakespearien dont *Richard II*, *Julius Caesar*, *King John*, *Henry VIII* et *A Midsummer Night's Dream*. Tree est célèbre pour son recours fréquent aux animaux réels (des lapins dans *Le Songe*, des chevaux dans *Richard II*), pour ses effets de foule et pour l'ajout de scènes telles que l'entrée de Richard II et de Bolingbroke dans Londres (scène retransmise par les vers de York dans le texte d'origine, v.ii) ou encore un tableau de la Magna Carta dans *King John*, un chœur d'oiseaux dans *Much Ado* ou enfin l'introduction du Sphinx dans *Antony and Cleopatra*. Parallèlement, il fait des coupures dans le script original : son excès ne se lit donc pas uniquement visuellement, il est aussi dramaturgique. Ses scénographies ne présentent pas un même souci du détail que celles de Irving ou de Kean ; Tree favorise davantage les effets de surprise, l'extravagance de certaines esthétiques comme dans *A Midsummer Night's Dream* (1900) où le palais de Thésée est fait de colonnes ornées de guirlandes de fleurs ; la forêt des Athéniens, quant à elle, comprend des fougères et autres végétaux qui recouvrent chaque coin du plateau. On n'hésite pas à revêtir chaque personnage (dont dix enfants pour interpréter les fées) de costumes savamment dessinés par Percy Anderson. Autre particularité enfin, Oberon est jouée par une femme, Julia Neilson. De même, il présente *Twelfth Night* (Her Majesty's, 1901) tel un conte fantastique. Les personnages possèdent alors des accessoires inédits (un chien ailé pour Olivia). Pour cette mise en scène, Tree s'inspire en fait d'une peinture de Robert Speaight, « Country Life », afin de représenter en toile de fond le jardin de la comtesse. Sur la scène sont ensuite introduits des arbres, des fontaines végétales en état de fonctionnement. Une envolée de marches en parfait trompe-l'œil complète le décor. Tree fait peu cas des dépenses, allant même jusqu'à mettre un terme aux représentations alors que celles-ci font encore salle comble. C'est sa soif de la nouveauté, de la découverte inlassable de pièces qu'il n'a pas encore montées, qui l'engage finalement à mener un festival

Shakespeare à partir de 1905 à Londres où les œuvres présentées font montre d'une splendeur prodigue.

On se garderait bien de condamner ces formes d'excès (caractérisées par une surabondance décorative ou une sémiotique théâtrale foisonnante) qui correspondent aux effets d'un temps. Ce qui nous paraît excessif aujourd'hui ne l'était pas tant à l'époque. Kean, Irving ou Beerbohm Tree ont fait évoluer l'histoire de la mise en scène en incitant notamment leurs successeurs à explorer les techniques scéniques seiziémistes. Cette démarche devait renouveler l'intérêt porté à l'égard du sens profond de la « matière » textuelle.

Ainsi, à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, pointent déjà d'autres tendances scénographiques et un désir grandissant pour plus d'authenticité, soit un retour vers un certain « élisabéthanisme » (*Elizabethanism*) qui voudrait renouer avec les traditions esthétiques du xvi<sup>e</sup> siècle.

#### *À cheval sur deux siècles : vers une tentative de réhabilitation d'un espace authentique*

La tendance à l'élisabéthanisme est déjà présente dans la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle lorsque l'on revendique l'autorité du texte élisabéthain sur l'époque de sa représentation : en d'autres termes, le décor doit naître du script et non de l'imaginaire du metteur en scène ou bien des influences esthétiques de l'époque où il est constitué. La création d'une scène reprenant les attributs des théâtres élisabéthains à Munich en 1889 insuffle cette tendance nouvelle. Shakespeare y est libéré de décors monumentaux. Néanmoins, si la scène est effectivement vide, l'espace ne l'est pas intégralement : des toiles peintes donnent l'illusion de certains lieux.

À cette époque William Poel initie ce retour vers l'espace dénué de décors changeants qui n'est alors investi que par les interprètes en costumes élisabéthains. Il cherche à redonner vie aux œuvres de Shakespeare dans la tradition de ce dernier et ainsi que le dictent ou le suggèrent les vers. Sa version de *Measure for Measure* en 1893 au Royal Theatre de Londres reprend les principes de la scène du Swan dont on a récemment retrouvé à l'Université d'Utrecht une illustration par Johannes de Witt qui a été publiée en 1888<sup>8</sup> (fig. 3 et 4).

---

<sup>8</sup> Cette esquisse a été publiée dans *Kenntnis der Altenglischen* par K. T. Gaerdertz.

Fig.3. Johannes de Witt, *The Swan Theatre*, c.1596

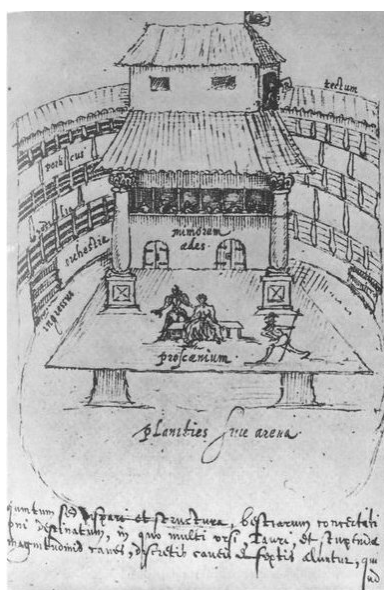
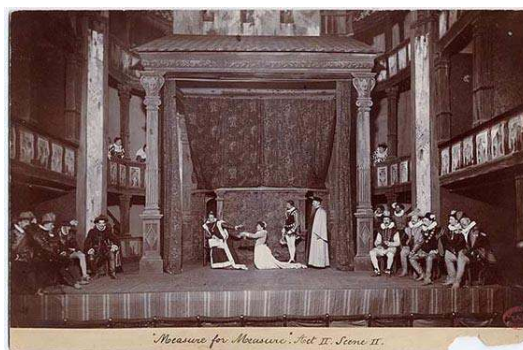


Fig.4. William Poel, *Measure for Measure*, Londres, Royal Theatre, 1893



Il est vrai que mis bout à bout, ces deux espaces scéniques – The Royal Theatre et The Swan – présentent de réelles similitudes : balcons latéraux, espace de découverte au centre, entrées par le *frons scenæ* (à cour et à jardin). C'est en fait essentiellement selon les plans de The Old Fortune que le Royal Theatre est rénové en 1893, mais l'esquisse dite d'Utrecht a marqué les esprits, et le fonctionnement intérieur des théâtres victoriens est sérieusement remis en question. Poel réagit ainsi vigoureusement contre les productions réalistes de Beerbohm Tree, cherchant à rapprocher l'acteur de son auditoire (dont certains membres occupent l'espace scénique) et ne recourant qu'aux rideaux pour marquer certaines transitions. Ce dernier effet n'est pas d'une grande efficacité et on reproche alors à Poel un certain amateurisme, voire un goût douteux pour une antiquité de second rang.

Il est vrai que sa mise en scène de *Measure for Measure*, sans être noyée dans des décors spectaculaires au point de détourner l'attention du spectateur de l'objet textuel, n'en était pas moins déroutante (une autre approche significative de l'excès) : certes l'imaginaire du public était encouragé par l'absence de glose esthétique, mais des acteurs en costumes seiziémistes surprenaient un auditoire du XIX<sup>e</sup> siècle : c'était en effet là une autre forme d'exubérance qui détonnait avec la volonté de simplification prônée par le metteur en scène.

L'influence de Poel n'est cependant pas négligeable en son temps, comme le souligne George Rowell dans *The Victorian Theatre*<sup>9</sup> : « By preaching and practising a return to the principles of Elizabethan staging for a fuller understanding of Shakespeare's work, Poel succeeded in enriching the scope of stage and study alike. » La Société de la Scène Élisabéthaine (the Elizabethan Stage Society) qu'il fonde en 1895 est notamment à l'origine de l'inspiration des travaux de Lugné-Poe (dans sa version des *Deux Gentilshommes de Vérone* en 1896 au Merchant Taylor's Hall et dans celle de *Measure for Measure* en 1898 au Cirque d'été de Paris) en France et de Harley Granville Barker<sup>10</sup> en Angleterre.

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 142.

<sup>10</sup> Voir notamment les *Prefaces to Shakespeare* rédigées par Barker et dans lesquelles il est souvent fait mention des travaux de Poel.

Ce dernier ne met en scène que trois pièces de Shakespeare : *The Winter's Tale* et *Twelfth Night* en 1912, *A Midsummer Night's Dream* en 1914 au Savoy Theatre. Pour cet ensemble de comédies, il souhaite vider la scène des accessoires encombrants auxquels recouraient ses prédécesseurs. Il requiert la construction d'une scène en forme de tablier à l'image de celle du Globe, en recouvrant la fosse d'orchestre. Les actes sont joués sans discontinuité devant un rideau de scène ainsi que Poel l'avait préconisé. La scansion rapide des vers rompt avec l'éloquence des interprètes tels que Kean ou Irving, même si elle n'honore pas toujours le rythme des pentamètres du barde. Barker maintient son désir d'un espace scénographique neutre, ou en accord avec le fonctionnement de la scène élisabéthaine. Aussi expose-t-il ses principes dans une lettre publiée par la Pall Mall Gazette en 1913 : « I postulate that a new formula has to be found. Realistic scenery won't do. [...] We must have a background [...]. Something that will not tie us rigidly indoors or out. But a curtained background of some sort ? Excellent as a background, if a simple background were all that is wanted<sup>11</sup>. » Certes, le rejet de la toile peinte laisse place au rideau uni qui fait pendant à l'ancien mur de la tiring house du théâtre londonien (fig.5).

**Fig.5. Harley Granville Barker, *A Midsummer Night's Dream*, Londres, Savoy Theatre, 1914**

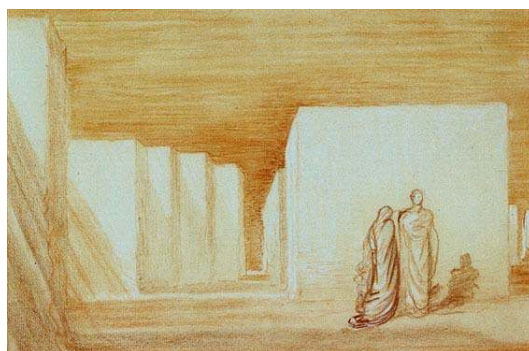


<sup>11</sup> Eric Salmon, *Granville-Barker : A Secret Life*, Heibemann Educational Books, Londres, 1983, p. 213-14.

Mais peut-on affirmer que, dans ce désir de réhabilitation des valeurs passées, Barker n'est pas lui-même excessif ? Une fois encore, le public des années 1910 (tout comme celui de l'ère victorienne), espère du grandiose ; sa réception du sens de l'œuvre shakespearienne passe également par la glose illustrative, ces décors foisonnants qui expliquent, même grossièrement, les articulations de l'action. Ainsi, à travers Poel ou Barker, nous abordons les grandes transformations de l'ère scénographique contemporaine. Frank Benson et Ben Greet en sont d'autres initiateurs même s'ils ont abordé Shakespeare par la pompe des fresques d'Irving ou de Kean. Dans les festivals de Stratford-upon-Avon qu'ils investissent pendant trente années durant (de 1886 à 1916), ils optent pour un jeu athlétique, souvent en plein air. Les espaces géométriques d'Edward Gordon Craig naissent aussi de cette tendance même s'ils s'affirment avant tout comme la source directe et unique de l'inspiration du fils d'Ellen Terry... Ceci explique peut-être cela.

L'histoire de la mise en scène au xx<sup>e</sup> siècle n'a pas manqué de considérer les concepts épurés, annonciateurs du cubisme, comme autant d'incongruités. Lorsque Stanislavski commande à Craig une mise en scène pour le Théâtre d'Art de Moscou en 1912, celui-ci choisit immédiatement *Hamlet*, une œuvre sur laquelle il a travaillé dès le début de sa carrière. Le système qu'il met en place requiert l'emploi systématique de grands panneaux de bois peints, des paravents ou « screens » susceptibles de créer une multitude d'espaces, extérieurs comme intérieurs, amples ou intimistes, tout en favorisant l'enchaînement rapide des scènes (fig.6).

Fig.6. Edward Gordon Craig, *Hamlet*, Théâtre d'Art de Moscou, 1912





Craig prône « une approche du spectacle comme un ‘art total’<sup>12</sup> » où les acteurs sont des « sur-marionnettes », c’est-à-dire des personnages capables d’agir pour ne servir que l’indispensable à la compréhension du sens. Ainsi Craig éloigne d’autant mieux l’événement théâtral de la réalité. Ce qui tend à paraître excessif dans ses choix, c’est la dimension mécanique ou « inhumaine » qu’il place au cœur de ses décors : l’acteur devient pur objet ; il se matérialise au point de laisser le dispositif prendre le pouvoir sur le verbe et ses nuances. Walter René Fuerst précise à cet égard :

For Craig, the actor is perforce a crude and imperfect mimic of nature. He resembles the ventriloquist. So, says Craig, we should give up the futile attempt to introduce ‘life’ into the play of the actor. ‘Do away with the real tree, do away with the reality of delivery, do away with the reality of action and you tend towards doing away with the actor. This is what must come to pass in time, and I like to see the manager supporting the idea already. Do away with the actor, and you do away with the means by which a debased stage-realism is produced and flourishes. No longer would there be a figure to confuse us into connecting actuality and art ; no longer a living figure in which weakness and tremors of the flesh were perceptible.<sup>13</sup>

Craig revendique un théâtre du silence : l’art scénographique purement visuel évince le texte pour mieux favoriser le travail imaginaire des spectateurs (un principe exposé par Platon<sup>14</sup>). L’art est avant tout créatif et non mimétique d’une réalité qui fluctue selon les âges. Comment d’ailleurs vouer sa confiance en ces archives ou ces tableaux historiques d’une œuvre que nulle mémoire photographique peut revendiquer avoir gardé ? Selon Craig, mieux que le réalisme d’un Beerbohm Tree ou le naturalisme d’un André Antoine, le symbolisme sert les fins du répertoire shakespearien. Aussi excessif que cela puisse paraître, la scénographie de cette œuvre doit être transcendante, offrir le rêve, élever l’âme à l’instar des édifices religieux où Craig puise en partie son inspiration.

<sup>12</sup> Cf. <http://www.bnf.fr/visiterichelieu/grand/asp04.htm>.

<sup>13</sup> Walter René Fuerst, S. J. Hume, *Twentieth Century Stage Decoration*, vol. II, New York, Dover Publications, 1967, p. 31.

<sup>14</sup> Selon l’allégorie de la caverne exposée dans le Livre VII de *La République* de Platon, le fait que les hommes ne voient que les ombres portées sur les murs de la caverne, marque leur nécessaire travail d’imagination pour accéder à la connaissance de la réalité. Aussi le public de Craig se doit d’user de son pouvoir d’interprétation pour accéder au sens de la pièce qu’il voit mis en « images ».

*L'espace vide de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle*

Ces dernières considérations nous plongent presque *in medias res* dans l'univers des théâtres de notre temps. Après la pluralité des décors et la richesse esthétique de l'époque victorienne ou bien encore la géométrisation des espaces du début du XX<sup>e</sup> siècle, que signifie l'excès lorsque l'on glisse vers les années cinquante du siècle dernier ? Les opinions de Craig sur le Beau, sur la Pureté (avec initiales en majuscule) d'une construction architecturale au service du théâtre, sur la mise à l'épreuve de l'intelligence sensorielle (née probablement de son admiration pour le christianisme) sont autant d'ingrédients qui seront utilisés pour d'autres mélanges décoratifs, dont ceux de Peter Brook dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours.

Craig marque ainsi la transition entre la surcharge esthétique des théâtres victoriens et le vide total d'une aire de jeu frôlant l'ascétisme. Lorsque Brook choisit de représenter *Le Songe d'une nuit d'été* en salopettes et toges colorées dans la boîte blanche dessinée par Sally Jacobs en 1970, c'est une génération entière d'espaces vides qu'il enclenche. Bien sûr, le vide de cet espace est tout à fait relatif. En réalité, il est constamment habité par les corps d'acteurs acrobates en mouvement (un clin d'œil possible aux mises en scène de Benson ou de Greet du siècle précédent) si bien qu'il en paraît chargé de signes tout autant que s'il avait été chargé d'accessoires. Il n'est pas nécessaire ici de rappeler comment fonctionne la mise en scène du *Songe* de Brook, emblème vivant des concepts freudiens, mais rappelons ce qui dans cette scénographie fait figure d'excès. À l'origine de ces concepts : le théâtre pauvre de Grotowski qui a créé un théâtre laboratoire en 1965 afin d'expérimenter des techniques de jeu. Selon les propos de Grotowski :

Le théâtre doit reconnaître ses propres limites. S'il ne peut pas être plus riche que le cinéma, qu'il soit pauvre. S'il ne peut être aussi prodigue que la télévision, qu'il soit ascétique. S'il ne peut être une attraction technique, qu'il renonce à toute technique. Il nous reste un acteur saint dans un théâtre pauvre. [...] Il est [...] nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus drastiques se produisent face à face avec le spectateur afin qu'il soit à la portée de la main de l'acteur, qu'il

sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre<sup>15</sup>.

*Le Songe* de Peter Brook naît de ces influences en servant la métaphore du monde-spectacle puisque par l'indétermination des lieux – un gymnase, une arène de cirque, un court de squash, une fosse à ours polaire, une scène élisabéthaine aseptisée ? – toute identification avec un lieu connu devient possible. En outre, l'absence de choix arrêté sur la représentation d'un lieu du monde tangible permet de mieux montrer les ficelles de l'art théâtral. Par là même, Brook réenclenche le mouvement instauré par Craig lorsque la pièce était perçue non plus comme incarnation de la réalité mais comme son contraire, soit un objet métathéâtral. La scène de Brook se libère ainsi des trucages masqués (tous les comédiens sont en scène en permanence et s'observent en train de jouer) ; l'esthétique pure – explicitement exprimée par le blanc de la boîte magique – valorise le contenu (fig.7).

**Fig.7. Peter Brook, *Le Songe d'une nuit d'été*, 1970**

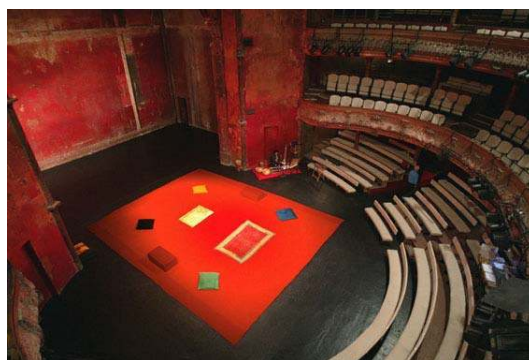


Selon les préceptes de Brecht, la machine scénique est mise à nu. L'espace fonctionne de façon métonymique, c'est-à-dire tel un organe viscéral traduisant la thématique de l'amour que Brook dit dénicher dans chaque vers de l'œuvre : « The quality the play demands from its performers is to build up an atmosphere of love during the

<sup>15</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'âge d'homme, Théâtre Vivant, 1993, p. 222.

performance itself, so that this abstract idea [i.e. « love »] may become palpable<sup>16</sup>. »

**Fig.8. Peter Brook, *Hamlet*, Paris, Bouffes du Nord, 2000**



L'espace vide de Brook paraît à l'époque déconcertant et dans sa récente mise en scène de *Hamlet* aux Bouffes du Nord à Paris en 2000, le tapis qui délimite l'aire de jeu et sur lequel évoluent des acteurs d'origines ethniques multiples<sup>17</sup> crée encore une fois la surprise (fig.8). Pourtant si l'on observe successivement les espaces théâtraux que sont les Bouffes et le Globe, on voit bien le rapprochement que Brook opère entre les siècles. Son espace simple, agrémenté d'objets épars et symboliques (un coussin sert plusieurs fins : siège ou table, reposoir, etc.) est universel, comme se voulait le Globe. Et ce n'est pas étonnant qu'il puisse servir d'autres dramaturgies telles celle des Townships que Brook sert depuis quelques années<sup>18</sup>. Ce type d'esthétique se veut avant tout pratique. Ainsi l'expose Brook dans *The Empty Space*, ouvrage dans lequel il postule que l'arbitraire est maître en matière de scénographie : « A chair is moved up and down stage, because it's 'better so'. [...] the words 'better', 'worse', 'not so good', 'bad' are used

<sup>16</sup> Peter Brook, *The Shifting Point (Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987)*, Methuen Drama, London, 1987, pp. 97-101.

<sup>17</sup> Avec Adrian Lester (*Hamlet*), Jeffery Kissoon (*Claudius, le spectre*), Natasha Parry (*Gertrude*), Bruce Myers (*Polonius, le fossoyeur*), Scott Handy (*Horatio*), Shantala Shivalingappa (*Ophélie*).

<sup>18</sup> Brook a monté *le Costume* en 2003 (Can Themba) et *Sizwe Bansi est mort* (Athol Fugard, John Kani, Winston Ntshona) en 2006.

day after day, but these words which rule decisions carry no moral sense whatsoever<sup>19</sup>. » Selon lui, l'art de la représentation part avant tout d'une image et se laisse ensuite guider par l'espace où elle prend vie.

**Fig.9. Jean Vilar, *Richard II*, Avignon, Cours d'honneur, 1947**



Conséquence naturelle et inévitable de tels concepts, le foisonnement de festivals pour exploiter des espaces mouvants à ciel ouvert. Avignon en est l'exemple type. Les pièces de Shakespeare qui y sont données depuis le *Richard II* de Jean Vilar dans la Cour d'honneur (fig.9), se servent des murs du palais des papes et de l'acoustique de cette même enceinte (acoustique aléatoire par les soirées méditerranéennes venteuses !). Pour ce premier festival donné en 1947 et qui survient en parallèle de la révolution ascétique de Brook<sup>20</sup>, c'est un univers dépouillé que choisit Vilar aidé du peintre Léon Gischia pour le dessin des costumes. Vilar signe alors en France le retour aux

<sup>19</sup> Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin, London, 1990, p. 110-111.

<sup>20</sup> Peter Brook vient de monter *Romeo and Juliet* à Stratford dans un décor sur fond de cyclorama.

sources de la représentation théâtrale. Ce type de composition aux variations libres renoue effectivement avec les théâtres ambulants et les tréteaux du Moyen Âge tout autant qu'avec les espaces dégagés des théâtres de la Renaissance anglaise. Pour autant, les dimensions monumentales du plateau qu'observe un public de 3000 spectateurs revêt certains des atours de l'excès. Comme le souligne finement mais non sans ironie Dennis Kennedy, il s'agissait là d'une « simplicité gigantesque » (*gigantic simplicity*<sup>21</sup>). Ce n'est plus la simplicité des décors peu changeants qui crée la surprise, mais la façon d'investir ces lieux toujours identiques et pourtant écrans d'histoires jamais semblables. Que ce soit dans le travail de Brook ou sur la scène avignonnaise, l'excès réside alors dans la capacité qu'ont comédiens et metteurs en scène de livrer un spectacle novateur dans un lieu qui ne l'est plus. Dans la version intégrale de *Henry VI* par Stuart Seide à Avignon en 1993, c'est la durée du spectacle – 8 heures au total – qui déconcerte. L'excès se lit encore dans l'interprétation athlétique des acteurs qui multiplient les acrobaties et les jeux de scène : combats, courses-poursuites, cascades, chutes dans un espace cyclopéen. Voilà donc à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle un espace redevenu pleinement aire d'insolites rencontres entre le dire et l'agir, sans que la toile peinte ait son « mot à dire ».

« Moderation is a fatal thing. Nothing succeeds like excess », affirmait Oscar Wilde. Une opinion auparavant formulée par nombre de dramaturges et de poètes tels que John Keats (voir épigraphe) ou bien sûr Shakespeare dans *Twelfth Night* (« If music be the food of love, play on ; / Give me excess of it, that, surfeiting, / The appetite may sicken, and so die. ») L'excès serait peut-être ainsi l'une des notions dont se nourrit l'artiste, par laquelle il peut mieux exprimer<sup>22</sup> l'essence d'un personnage, c'est-à-dire *sortir* de lui-même pour *incarner* son autre. De même, metteur en scène et scénographe se montrent excessifs dès lors qu'ils cherchent à exprimer l'essence d'une pièce pour en faire jaillir la substance suprême au sein d'un espace qui la rendra intelligible. La question au demeurant est celle de la motivation qui conduit ces derniers à choisir Shakespeare pour s'adonner à leurs

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 199.

<sup>22</sup> Cf. étymologie du mot « excès » en introduction.

singulières compositions. L'œuvre de Shakespeare favorise-t-elle les formes scénographiques excessives ? Est-ce par l'excès que l'on accède plus aisément au sens d'une telle dramaturgie ?

Dans ce parcours d'un siècle de mises en scène que nous avons mené dans le cadre de cette étude, nous nous sommes essentiellement concentré sur les scénographies d'artistes anglophones. Les travaux de Kean, Irving ou Beerbohm Tree ont signé en des théâtres aux architectures complexes l'empreinte d'un Shakespeare réaliste auquel les mises en scène naturalistes d'André Antoine en France succéderont. Si l'on reprocha à Kean d'avoir créé un nouvel Atlas pour empêcher la chute du monde théâtral et ce, aux dépens du public qu'il oubliait trop souvent, on se moqua d'Antoine pour ses ambitions illusionnistes qui visaient à introduire la vie réelle dans le lieu d'artifice qu'est bel et bien le théâtre. Plus proche de nous, la critique fut tout aussi sévère vis-à-vis des espaces trop dénudés, des décors exotiques (telles les versions japonisantes d'Ariane Mnouchkine, celle de Jouanneau pour *Coriolan*) ou encore des travestissements littéraires du texte shakespearien et de ses contemporains (voir *La Tempête* de Mesguich). Où classer encore dans ces formes excessives l'opéra rock d'*Antoine et Cléopâtre* signé par Lewis Furey en 2006 au Théâtre de la Ville et cette version quadrilingue de *La Tempête* par Dominique Pitoiset à l'affiche en 2007 ?

Dans le domaine scénographique, nulle définition de l'excès susceptible de générer une typologie des mises en scène plus ou moins insolites, ne paraît possible ou juste à cent pour cent. Si l'on observe l'histoire de la mise en scène européenne et outre océans, on constate que l'œuvre de Shakespeare a toujours revêtu des appareils inattendus et troublants (voir *Othello*, Leopold Jessner, Berlin, 1921 ; *King Lear*, Ong Ken Sen, Tokyo, 1997). De nos jours encore, au-delà de leur qualité poétique et de la pertinence de leur intrigue, les pièces de cet auteur enfantent et cultivent une liberté imaginative et interprétative qui fut propre aux Renaissants.

Estelle RIVIER